

4. Жуковский В. И., Пивоваров Д. В. Зримая сущность (визуальное мышление в изобразительном искусстве). Свердловск: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1991.

5. Леонтьев А. Н. Деятельность, Сознание, Личность. М.: Политиздат, 1975.

6. Мухина В. С. Изобразительная деятельность ребенка как форма усвоения социального опыта. М.: Педагогика, 1981.

7. Полуянов Ю. А. Дети рисуют // Педагогический всеобуч родителей: Сб. науч. тр. М.: Изд-во Моск. гос. пед. ун-та, 1982.

8. Полуянов Ю. А. Диагностика общего и художественного развития детей по их рисункам. М.: Просвещение, 2000.

Л. М. Кадцын

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЖАНРОВ: СОНЕТ, ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ И МАДРИГАЛ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Анализ художественных произведений – это самый сложный процесс осмысления их содержания, где исходным уровнем является анализ жанрового содержания.

Жанром мы называем тип произведения, отражающий (реализующий) определенные художественные потребности слушателей, читателей, зрителей, а также времени создания произведения и являющийся определенным типом образности, единым (сходным, родственным) для разных видов и разновидностей искусства. Признаки жанров – свойства и качества произведений, из которых следует выделить *постоянные* для всех видов искусства и *особенные* (специфические), обусловленные материалом отдельных видов художественного творчества. Постоянными признаками жанров являются масштаб произведений, их образная конкретность и композиция, свидетельствующая об образной драматургии. Данные признаки выступают основой сходности и родства жанров разных видов искусства, и анализ такого единства является важнейшим средством самопознания и саморазвития личности. Иными словами, анализ жанровой концепции произведений должен включать в себя в качестве исходной ступени сравнительный анализ родственных жанров разных искусств. Только через единое и сходное можно осознать различие и специфичность отдельных видов художественного творчества. Сравнительный анализ, бесспорно,

должен учитывать историческую значимость жанров в развитии отдельных видов искусства. При этом наиболее полно сходство и родство жанров как образных типов проявляется, на наш взгляд, в главенствующих, или доминирующих, жанрах определенных эпох.

В данной работе мы хотели бы с помощью сравнительного анализа некоторых жанров эпохи Возрождения показать их сходство и родство для дальнейшего осмысления их специфичности.

В эпоху Возрождения, являющуюся завершением культуры Средневековья и переходом к культуре Нового времени, тенденция развития жанров светского искусства приводит к качественно новым жанровым образованиям. В числе новых жанров выделяются не только яркой образностью и новизной языковых средств, но и сходностью, близостью такие жанры, как сонет в поэзии, женский портрет (образы мадонн) в живописи и мадригал в музыкальном искусстве.

Сонет – это исповедальное стихотворение, представляющее собой одно высказывание в виде сложной четырнадцатистрочной строфы, состоящей из двух повторяемых простых строф (четырёх- и трехстрочной) – а а в в. Как поэтический жанр сонет родился в творчестве итальянских поэтов «нового сладостного стиля» конца XIII – начала XIV в., в частности в творчестве Г. Гвиницелли, Г. Орланди, Г. Кавальканти, А. Данте и Ч. да Пистойя [3, с. 171–174]. Вот один из сонетов Данте, написанный пятистопным ямбом.

Все помыслы мне о любви твердят,
Но как они похожи меж собою.
Одни влекут свою доброту,
Другие мне неистово грозят.
Одни надеждой сладостной дарят,
Другие взор не раз темнят слезой.
Лишь к жалости согласною тропю
Стремит их страх, которым я объят.
За кем идти, увы, не знаю я,
Хочу сказать, но что сказать – не знаю.
Так средь любви мне суждено блуждать.
Когда ж со всеми мир я заключаю,
То вынужден я недруга призвать
Мадонну – жалость, защитить меня.

Обратим внимание на строение сонета. Первая простая строфа (катрен) имеет рифму а в в а, которая варьируется во втором четырехстишии. Схема рифмы второй строфы (терцета) – с d e – варьируется в заключительном терцете.

Итак, строение сонета таково: а в в а / а в в а / с d e / d e с.

Источником или непосредственным предшественником сонета был один из жанров творчества трубадуров, труверов и миннезингеров XII–XIII вв. Из песенных жанров, используемых средневековыми бардами (альба, кансона, тенсона, сирвентос, пастурелла, баллада), кансона как строфическая песня о любви отличалась от других жанров моноличностью и исповедальностью – обращением, жалобой или признанием в любовном чувстве; в ней говорилось о долге, душевном смятении, томлении, желании, тоске и безысходности или о переполнявшей радости и восторге. Душевная исповедальность и утверждение любви как главного предмета обсуждения внутреннего мира человека выделяют кансону как особый жанр позднего Средневековья.

На протяжении двух столетий кансона получила значительное развитие в творчестве целого ряда поэтов-певцов, из которых можно выделить Джауфре Рюделя, Бернанта де Вентадорна, Гильема де Кабестаня, Пейре Раймона, Генриха фон Морунгена, Рейтмара фон Хагенау, Гартмана фон Ауэ и Вальтера фон Фогельвейде. Первоначально развитие кансоны шло по пути усложнения куплета, который из семистрочной строфы превратился в строфу с большим количеством стихов (строк) – их могло быть девять, десять и даже тринадцать. При этом главным было выделение в строфе запева и его повторения, а также припева (заключения), нередко с варьированием и повторностью, что наиболее ярко осуществлялось в произведениях Б. де Вентадорна, Г. де Кабестаня и особенно Р. Хагенау. С усложнением строфы уменьшается и количество куплетов в кансонах, что и стало, на наш взгляд, предпосылкой выделения сложной строфы как самостоятельного поэтического произведения в творчестве итальянских поэтов конца XIII столетия. Безусловно, преобразование строфы кансон связано с детализацией и конкретизацией образа песни. Идеал высокой одухотворенной любви и поклонения даме уточняется социальными и личностными мотивами поэтов, что стало исходным моментом для появления нового жанра – сонета Возрождения.

Но, пожалуй, подлинная жизнь сонета начинается с творчества Франческо Петрарки. Его сонеты, написанные на итальянском языке и посвященные Лауре, принесли всемирную славу поэту, а с ней и популярность жанру [7, с. 29]. Сонеты Петрарки, объединенные с немногочисленными канцонами, балладами, мадригалами и секстинами в «Книгу песен», разделены на две части: «Жизнь Лауры» и «Смерть Лауры». Отражающие индивидуальный внутренний мир поэта, сонеты его различны по строению. Так, сонет № 61 представляет собой единое и неразделимое высказывание, несмотря на формальное различие четырех- и трехстрочных строф – а в в а / а в в а / с d c / d c d.

Благословляю день, и месяц, и годину,
И час божественный, и чудное мгновенье,
И тот прекрасный край, где зрел я как виденье
Прекрасные глаза, всех мук моих причину.
Благословляю скорбь и первую кручину,
В какую вверг меня Амур в жестоком мщенье,
И страшный лук его, и стрел его язвенье,
И боль сердечных ран, с которой жизнь покину.
Благословляю все те нежные названия,
Какими призывал ее к себе – все стоны,
Все вздохи, слезы все и страстные желанья.
Благословляю все сонеты и канцоны,
Ей в честь сложенные, и все мои мечтанья,
В каких явился мне прекрасный облик донны!

Более сложное внутреннее состояние отражается в сонете № 15, строение которого таково: а в в а / а в в а / с d c / d c e.

Разбитый, что ни шаг – назад гляжу,
Вдыхая воздух края дорогого,
И вновь душа утешиться готова,
И ободренный силы нахожу.
Но вспомню от кого я ухожу,
В какую даль, когда пути земного
Недалека черта. – И жалкий снова
Стою, потупя взор, и весь дрожу.

Внезапно в горьком прорываясь плаче,
Меня порой недоуменье мучит:
Как плоть живет, с душой разлучена?
Но бог любви, придя на помощь, учит:
«Забыл, что у влюбленных все иначе,
Над коими природа не вольна?»

Внутренне контрастный и в то же время единый мир переживаний раскрывается в сонете № 134.

И мира нет – и нет нигде врагов,
Страшусь – надеюсь, стыну и пылаю,
В пыли влачусь – и в небесах витаю,
Всем в мире чужд, и мир обнять готов.
У ней в плену неволи я не знаю,
Мной не хотят владеть, а гнет суров,
Амур не губит – и не рвет оков.
А жизни нет конца и мукам – краю.
Я зряч – без глаз, нем – вопли испускаю,
Я жажду гибели – спасти молю,
Себе постыл – и всех других люблю.
Страньем – жив, со смехом я – рыдаю,
И смерть, и жизнь – с тоскою прокляты,
И этому виной, о, донна, ты!

Поэт продолжает исповедоваться и после смерти Лауры.

Я припадал к ее ногам в стихах,
Сердечным жаром наполняя звуки,
Я сам с собою пребывал в разлуке:
Сам – на земле, а думы – в облаках.
Я пел о золотых ее кудрях,
Я воспевал ее глаза и руки,
Блаженством райским почитая муки,
И вот теперь она – холодный прах.
А я без маяка, в скорлупке сирой
Сквозь шторм, который для меня не вновь,
Плыву по жизни, правя наугад,
Да оборвется здесь на полуслове

Любовный стих! Певец устал, и лира
Настроена на самый скорбный лад.

Сонеты Петрарки стали источником исповедальности многих поэтов. Расширяются границы отражаемого ими внутреннего мира – мира переживаний, началом которых выступает не только любовное отношение к женщине, но вместе с ним и мир профессионально-художественных размышлений, размышлений о разных сторонах окружающего мира. Таковы, например, сонеты Микеланджело Буонаротти.

Не правда ли – примерам нет конца
Тому, как образ, в камне воплощенный,
Пленяет взор потомка восхищенный
И замыслом, и росчерком резца?
Творенье может пережить творца:
Творец уйдет природой побежденный,
Однако образ, им запечатленный,
Веками будет согревать сердца.
И я портретом в камне или в цвете,
Которым, к счастью, годы не опасны,
Наш век могу продлить, любовь моя, –
Пускай за гранью будущих столетий
Увидят все, как были вы прекрасны,
Как рядом с вами был ничтожен я.

И все же чувство любви остается основным источником прекрасного во внутреннем мире человека и предметом восхищения художников. Так, например, чувство любви было основным мотивом в творчестве Пьера Ронсара, о чем он признается другу и поэту Дю Белле:

Я по себе сужу: лишь только петь начну
Героев и Богов, войну и старину –
Язык отнимется, слова нейдут часами,
А песнь любовную лишь стоит мне начать,
Незримая рука снимает с уст печать,
И дышится легко, и строки льются сами.

Вот один из его сонетов из цикла «Кассандра»:

Два карих глаза, ясных два топаза
Передо мной сверкают как огни,
Мои поработители они,
Тюремщики мои, два карих глаза.
Ослушаться не в силах их приказа,
Их чары, наваждению сродни,
Меня лишили разума. Одни
Они – источник моего экстаза.
Заполнили собой мечты и сны,
Все мысли ими прочь оттеснены
И вдохновенье зажжено лишь ими.
Свое перо я тонко застругал –
В честь этих глаз слагаю мадригал,
Единственное прославляя имя.

Нельзя не отметить иную схему рифмовки строфы, а следовательно, и ее строение – а в в а / а в в а / с с d / e d e. При этом композиция сонета в целом, обусловленная соотношением, звучанием и смыслом простых строф (предложений), остается прежней – аа вв. Хочется привести еще один сонет П. Ронсара из цикла «Сонеты к Елене»:

Я вами побежден! Коленопреклоненный,
Дарю вам этот плющ. Он узел за узлом,
Кольцом в кольцо, зажал, обвил деревья, дом.
Прильнул, обняв карниз, опутав ствол плененный.
Вам должен этот плющ по праву быть короной –
О, если б каждый миг вот так же – ночью, днем,
Колонну дивную, стократно всю кругом
Я мог вас обвивать, любовник исступленный!
Придет ли сладкий час, когда в укромный грот
Сквозь зелень брызнет к нам Аврора золотая,
И птицы запоют, и вспыхнет небосвод.
И разбужу я вас под звонкий щебет мая,
Целуя жадно ваш полураскрытый рот,
От лилий и от роз руки не отнимая!

Сонеты Уильяма Шекспира (как и все его творчество) по праву венчают эпоху Возрождения и утверждают то новое, что появляется в сонетах. К новым признакам и качествам сонета конца XVI столетия можно отнести обращенность исповедального монолога к источнику своих переживаний и многовариантное строение строфы сонета. И если в пору становления сонета строение строфы соответствовало нормам риторики, т. е. включало изложение основной мысли, ее развитие, изложение антитезиса и вывод-резюме, то теперь качество монологического изложения может быть различным. Например, в сонете можно лишь изложить мысли, как это делает Шекспир (сонет № 23).

Так молодой актер – нередко что бывает –
Затверженную роль от страха забывает,
Иль пылкий человек, игралище страстей,
От силы чувств своих становится слабей:
Так точно и со мной! Излить речей любовных
Не смею я пред ней, не веруя в себя,
И страстно всей душой прекрасную любя,
Слабею и клонюсь в страданиях безусловных,
Так пусть стихи мои, как смелый проводник,
Предшествуют в пути словам моим безгласно
И молят о любви успешней, чем язык
Мой умолял тебя так часто и напрасно.
О, научи читать, что в сердце пишет страсть!
Глазами слышать лишь любви дано во власть.

Обратим внимание на то, как изменяется композиция сонета. Вместо традиционного (как у итальянских и французских поэтов) строения аа вв мы наблюдаем вариационное строение – ааак. Подобное строение часто используется Шекспиром, но возможно и другое, например авск, которое мы найдем в сонете № 53.

Скажи мне из чего, мой друг, ты создана,
Что тысячи теней вокруг тебя витают?
Ведь каждому всего одна лишь тень дана,
А прихоти твои всех ими наделяют.
Лишь стоит взгляд один склонить на облик твой,

Чтоб тотчас Адонис предстал тебе на смену,
А если кисть создаст прекрасную Елену,
То это будешь ты под греческой фатой.
Весну ли, лето ль – что поэт ни воспевает,
Одно – лишь красоту твою очам являет,
Другое ж – говорит о щедрости твоей
И лучшее в тебе являет без затей.
Все, чем наш красен мир, все то в тебе таится,
Но с сердцем, верь, твоим ничто, друг, не сравнится.

Вслушаемся в сонет Шекспира № 137 с вариационной композицией и разной рифмовкой стихов (строк) внутри простых строф – парной, перекрестной и кольцевой.

Слепой и злой Амур, что сделал ты с глазами
Моими, что они, глядя, не видят сами.
На что глядят? Они толк знают в красоте,
А станут выбирать – блуждают в темноте.
Когда глаза мои, подкупленные взором
Твоим, вошли в залив, куда все мчатся хором,
Зачем из лживых глаз ты сделала крючок,
На жало чье попал я, словно червячок?
Зачем я должен то считать необычайным,
Что в бренном мире всем считается случайным,
А бедные глаза, не смея отрицать
Противное красе красою называть?
Итак, ошиблись глаз и сердце в достоверном –
И рок их приковал к достоинствам неверным.
Что силою тебя такую наделяет,
Что можешь ты влиять так сильно на меня,
И что меня гнетет и клясться заставляет,
Что лучезарный свет не украшает дня.
Откуда ты берешь те чары обаянья,
Которые влекут и придают твоим
Всем недостаткам вид такой очарованья,
Что каждый мне из них становится святым?
Кто научил тебя любить себя заставить,

Когда я мог питать лишь ненависть к тебе?
Хоть и люблю я то, что многие бесславят,
Все ж брани не должна ты позволять себе.
Но если страсть во мне к себе ты возбудила,
Тем боле стою я, чтоб ты меня любила.

И совершенно особенным, как исключение в тематике, предстает его знаменитый сонет № 66, в основе которого лежит изложение одной мысли.

Измучась всем, я умереть хочу,
Тоска смотреть, как мается бедняк
И как шутя живется богачу,
И доверять, и попадать впросак.
И наблюдать, как наглость лезет в свет,
И честь девичья катится ко дну,
И знать, что ходу совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену.
И вспоминать, что мысли заткнут рот,
И разум сносит глупости хулу,
И прямотушье простотой слывет,
И доброта прислуживает злу.
Измучась всем, не стал бы жить и дня,
Да другу трудно будет без меня.

Таким образом, можно говорить о том, что эволюция сонета привела к вариантности его композиции, сохранив и утвердив исповедальность и возвышенность любовных переживаний, с помощью которых герою открывается свой собственный мир и мир, окружающий его.

Жанру сонета в изобразительном искусстве близок жанр женского портрета, прототипами которого были образы богоматери и святых женщин. Преодоление каноничности культовых произведений и насыщение их светскими мотивами, правдивостью и конкретностью изображения их облика, а также интерьера и пейзажа привели к рождению образов мадонн – женщин и матерей. В данных образах зрители хотели видеть реальных женщин, женщин прекрасных, вызывающих всеобщее восхищение. Художники в них выражали свое, нередко глубоко личностное, отношение к женщине, преобразуя и возвышая в соответствии со своим идеалом ре-

альный прототип и создавая индивидуализированные образы. Таковы у Сандро Боттичелли образы Мадонны дель Розето, Мадонны Евхаристии, Сплюнетты, Мадонны с гранатом, а также образы Весны и Венеры, по сути лишенные условности и наделенные правдивостью и конкретностью изображения. Таковы образы святой Марии Магдалины Рогира ван дер Вейдена, мадонн Леонардо да Винчи, Рафаэля Санти, Альбрехта Дюрера, Джорджоне, Тициана. Обратимся к некоторым из них.

Святая Мария Магдалина предстает в работе Рогира ван дер Вейдена середины XV столетия в облике молодой женщины. Подчеркнутая ясность линий и светлый колорит в сочетании ярких красок обнажают чистоту внутреннего мира героини как мира красоты и добра.

Дама с горностаем Леонардо да Винчи создана в миланский период его творчества. Это прекрасный портрет молодой и стройной женщины с робкой улыбкой на лице и пронизательным живым взглядом, держащей в руках небольшого зверька. Прозрачный головной убор, закрепленный ниже подбородка, подчеркивает мягкий и нежный овал лица. Дорогое украшение и платье свидетельствуют о принадлежности ее к аристократическому классу. Как полагают исследователи, на портрете изображена Сесилия Галлерани – невеста Людовика Моро, с которой Леонардо мог познакомиться во дворце Сфорца. Бесспорно, художник с большой симпатией создает ее образ, подчеркивая чистоту, непосредственность и живость. И горностаи в руках девушки, безусловно, играют роль символа непорочности, а темный фон оттеняет и выделяет ее светлый и возвышенный образ.

Знаменитая Джоконда, созданная в 1503 г., венчает галерею женских портретов Леонардо да Винчи. По мнению Д. Вазари, портрет Моны Лизы, жены Франческо Джоконда, гражданина Флоренции, – это поэтичнейший образ женщины, в котором художнику удалось максимально передать ее естественную красоту. «Глаза имеют тот блеск и ту влажность, какие обычно видны у живого человека, а вокруг них переданы все те красноватые отсветы и волоски, которые поддаются изображению лишь при величайшей тонкости мастерства... Рот слегка приоткрытый с краями, соединенными алостью губ, с телесностью своего вида, кажется не красками, а настоящей плотью. В углублении шеи, при внимательном взгляде, можно видеть биение пульса, – пишет Д. Вазари. – Улыбка дана столь приятной, что кажется, будто ты созерцаешь скорее божественное, нежели человеческое существо» [2, с. 109–110].

Из женских портретов Джорджоне особое внимание привлекает изображение так называемой Лауры, вызывающее много споров о том, кто является прототипом данного образа. В портрете на темном фоне с раскидистыми ветвями лавра дано поясное изображение молодой женщины, одетой в ярко-красную мантию, отороченную коричневым мехом и распахнутую на обнаженной правой груди. Спокойное округлое лицо с плотно сжатыми губами и устремленным вдаль взглядом выдает волевою и творческую натуру. О последнем свидетельствует и многочисленная символика изображения: лавр, оголенная и облаченная грудь, правая рука, чуть выдвинутая вперед и держащая край мантии, небрежно брошенный прозрачно-белый шарф и красный цвет мантии. Спокойствие, сосредоточенность и активная устремленность – главное, что подчеркнуто во внутреннем облике женщины. На наш взгляд, мнение Н. А. Белоусовой о том, что художник изобразил «портрет души» венецианской поэтессы Джироламы Корси Рамос, подтверждает указанная символика [1]. Итак, не внешний, а внутренний облик поэтессы – вот суть данного женского образа.

Среди многочисленных женских образов Рафаэля хотелось бы выделить образ его невесты – «Донны велаты» («Женщины в покрывале»), запечатленный на портрете, созданном в 1516 г. Это поэтичнейший портрет Форнарины – так звали его возлюбленную. Теплые тона изображения подчеркивают жар, излучаемый влажным взглядом, жестом правой руки. Золотисто-светлый колорит, декоративность наряда и открытое покрывало – знаки таинственности, возвышенности и одновременно «ронсаровской» влекущей реальности образа донны велаты.

В музыкальном искусстве родственным сонету и женскому портрету является жанр мадригала, ярко заявивший о себе в начале XVI в. Мадригал – это вокальное произведение для ансамбля из четырех-пяти голосов без сопровождения, посвященное возвышенной любви и написанное на стихи лучших поэтов Возрождения. Первоначально данный жанр появился в творчестве итальянских композиторов XIV в. То были произведения для двух-трех контрапунктически объединенных голосов, без различия, вокальные это голоса или инструментальные. Линейное (ладовое) музыкальное мышление того времени, обусловившее свободное контрапунктическое соединение разных голосов, в том числе вокальных, не позволяло использовать красочность их сочетания и создавать определенный звуковой облик произведения и, соответственно, образа. Поэтому предполагае-

мый образный мир мадригалов XIV столетия, в частности А. Казерта, М. Перуджа, Я. Болонья, Фр. Ландини, Б. Падуа и других музыкантов, не получил должного развития. Лишь при формировании гармонического ладового мышления и использовании новых фактурных возможностей идея образного воплощения возвышенной любви с выражением тонких эмоциональных переживаний нашла свое воплощение в начале XVI в. Возрождение жанра стало возможным с накоплением опыта работы композиторов в таких вокальных жанрах, как карнавальные и танцевальные песни, фроттолла, виланелла и балет.

В ранних мадригалах начала XVI столетия, например у Бартоломео Тромбончино, Андриана Вилларта, Клаудио Феста и Якоба Аркадельта, широкое применение получили приемы повторности отдельных звуковых построений (мотивов, фраз), аккордовые или хоральные соединения вокальных голосов и, главное, красочность гармонического звучания. Нередко повторение музыкальных фраз в рамках предложений точно или свободно копирует строение стихотворных строк. Таковы мадригалы Б. Тромбончино на стихи Микеланджело «Как мне осмелиться» со строением a b b / c d d c / e f c f / g g, Андриана Вилларта «Зачем мадонна так несправедливо» – a b b / c d c d. И все же повторность отдельных музыкальных мотивов, фраз или предложений не является самодовлеющей и определяющей для строения данных произведений. Характерным для мадригалов становится свободное следование музыкальных предложений.

Показательным для первой половины XVI столетия можно считать мадригал Якоба Аркадельта «Лебедь», чрезвычайно популярный при жизни композитора и часто исполняемый сегодня. Мадригал начинается негромкими и красочными аккордами, олицетворяя торжественную и грустную песнь лебедя, умирающего в тоске.

Лебедь белый и нежный поет умирая,
А я перед смертью рыдаю.
Но он умирает в тоске,
А я умираю, охваченный страстью
И смертью, которая в час мой последний
Меня наполняет блаженством и счастьем.
И если у смерти нет боли иной,
Хочу ежечасно я смерти такой.

За первыми тремя фразами (третья – повторение второй), составляющими начальное предложение, движение на некоторое время активизируется, но аккорды вновь возвращают торжественное пение, наполненное возвышенной скорбью, которое долго завершается многократным повторением одной мелодической фразы разными голосами ансамбля. Так передается страстное томление и красота любовного переживания.

Во второй половине XVI в. облик мадригала изменяется. Аккордовое звучание голосов дополняется имитационным движением и выразительностью отдельных голосов. На смену повторности отдельных фраз приходит сквозное непрерывное обновление, соответствующее тексту и изменению настроения. Плавность движения и гармоничность целого становятся характерными для мадригалов данного периода. Новый звуковой облик и возвышенный строй переживаний в произведениях создаются рядом мастеров, среди которых стоит выделить мадригалы Джованни Палестрина и Луки Маренцио – представителей римской школы композиторского мастерства.

Обратимся к мадригалам Д. Палестрины «Амур», «О прескрасная нимфа» и «Радость любви», в которых наиболее отчетливо слышны новые качества звучания мадригалов второй половины XVI столетия. В его произведениях также используется повторность музыкальных фраз, особенно в начальных и заключительных предложениях, но эта повторность не обусловлена текстом, а вызвана особенностями развертывания музыкальных предложений. Приемы повторности отдельных мотивов и фраз часто заменяются приемами имитации отдельных голосов или групп ансамбля, т. е. полифоническими приемами развертывания звуковой ткани, играющими значительную роль в произведениях. Главное, в произведениях наличествует непрерывное обновление ритма голосов, интервального движения, аккордовых сочетаний и устоев при плавности движения голосов, отчетливом звучании текста и возвышенности переживаний, создаваемой красочностью аккордовых сочетаний.

Особенно изобретательно использует в мадригалах разные приемы обновления фактуры Л. Маренцио, которого называли «сладчайшим лебедем Италии», и чьи произведения были чрезвычайно популярны. Например, в мадригале «Блаженство любви» мы слышим чередования аккордовых фраз и предложений с построениями, основанными на имитации звучания групп голосов (мужских и женских) в ансамбле, а затем отдельных голосов. Мадригал на стихи Торквато Тассо «Диалог» основан на чередо-

вании двух четырехголосных ансамблей, в котором первый от лица героев вопрошает о своей любви в поиске утешения, а второй отвечает ему, повторяя его завершающие музыкальные фразы, т. е. последние слоги текста. При этом повторяющиеся последние слоги образуют новые слова, которые и являются ответом на вопрос. Данный прием, напомним, лежит в основе изложения популярного произведения Орlando Лассо «Эхо», где он выступает чисто игровым приемом. В мадригале Л. Маренцио прием эха звучит как ответ внутреннего голоса героя, мятущегося в своих переживаниях. Фактурный контраст является средством непрерывного обновления красочности звучания и изменения настроения в мадригале «Брожу один» на слова Ф. Петрарки (начальные строфы сонета № 35). Наконец, в мадригале «Очи лучистые и прекрасные» верхний голос своим мерным и продолжительным звучанием создает контрастный фон для других голосов, которые изобретательно характеризуют и иллюстрируют глаза и взгляд любимой. Послушайте данное произведение Л. Маренцио! При всех фактурных обновлениях характерным в мадригалах композитора остается цельность и возвышенность высказываний о любовных переживаниях.

Мадригалы Карло Джезуальдо да Веноза, созданные на рубеже XVI–XVII вв., отражают иной мир любовной исповедальности, где светлым и радостным переживаниям противопоставляются скорбные. При этом страдание, боль, тоска, отчаяние являются основной образной сферой, а их контраст со светлыми и радостными переживаниями выступает драматургическим средством.

Как правило, мадригалы Джезуальдо невелики по масштабу – от трех до пяти предложений с предельным их контрастом. Например, мадригал «Перестань причинять досаду, мысль жестокая» состоит из трех контрастных предложений, последнее повторяется как средство утверждения и основной мысли, и настроения. «Контрастность, проникающая во все элементы формы: фактуру, ритм, вертикаль – одна из основных особенностей его мадригалов», – утверждает Т. Дубравская [4, с. 85]. Контрастность предопределяет композицию мадригалов, тяготеющую к сквозному развертыванию предложений и их варьированию, особенно в заключительных разделах. Нередко контрастность является основой изложения отдельных предложений. Таково начальное предложение в мадригале «Умираю несчастный», где протяженные хроматические аккорды противопоставляются активному имитационному движению голосов.

Образный контраст особенно характерен для поздних произведений Джезуальдо, созданных с 1596 по 1611 гг., хотя часто используется и в более ранних мадригалах. Именно в поздних произведениях контраст заостряется и становится важным драматургическим приемом. «Все темы радости ... имеют единый музыкальный строй, выраженный в подвижном характере, в единоладовости, консонантности, поступенности, обильной вокализации, – подчеркивает Н. Казарян. – Все темы страдания ... также выдержаны в едином ключе: хроматические полутоновые интонации, ходы ... намеренно невокальные, подчас со скачками в пределах колющих септим и нон; остро диссонирующие аккорды, неприготовленные задержания, соединения далеких гармоний» [5, с. 34].

Данный контраст особенно характерен для мадригалов «О как тщетно я вздыхаю», «Сгораю для тебя, моя дорогая», «Уж плакал я в скорби», «Я ухожу», «Если ты моей смерти желаешь», а также «Перестань причинять досаду» и «Умираю несчастный», названия которых свидетельствуют о главенстве образов страдания. «Светлые, объективные образные эпизоды не несут в себе отпечатка творческой личности Джезуальдо. Они традиционны для мадригала его времени и могли бы встретиться как у Маренцио, так и у многих других композиторов, – пишет Т. Ливанова. – Именно потому, что они традиционны и нейтральны..., они и способны по контрасту оттенить то, что необычно, индивидуально и ново у Джезуальдо» [6, с. 221].

Мир заостренно скорбных переживаний, характерных для образной сферы мадригалов Джезуальдо, был новым не только в любовной исповедальности мадригалов, но, пожалуй, и во всем искусстве Возрождения. И это новое, бесспорно, требовало иных средств выражения: иной трактовки текста, фактурных, полифонических, гармонических и мелодических приемов, а также иных композиционных приемов.

Композитор редко использует стихи известных поэтов. Из 125 пятиголосных мадригалов композитора лишь в 28 используются стихи Т. Тассо, Гварини и других малоизвестных поэтов, да и они подвергаются значительной переработке. Как считают исследователи, автором текстов подавляющего большинства произведений был сам композитор. При этом в поздних произведениях, по сравнению с ранними, стихи становятся краткими и превращаются в тексты, что связано с акцентированием отдельных слов и выражений, выступающих символами образной сферы. Именно поэтому композитор освобождается от стиха и обязанности следовать за ним.

Широкое применение в текстах находят такие слова-символы: смерть, мучение, жестокая, тоска, жалость, слезы, плач. И композитор не только хоральной или аккордовой фактурой подчеркивает данные слова, но и целым рядом приемов, используемых в полифонической фактуре: это скачки голосов, хроматические интервалы, неожиданные диссонансы, а также повторения в более высокой тесситуре или ярком регистре.

Хоральная (аккордовая) фактура играет важнейшую роль в его мадригалах, хотя изложение звуковой ткани никогда не ограничивается только данной фактурой. Благодаря ритму, пазам, выделению верхнего голоса хоральная фактура становится средством выразительной декламации. Но, бесспорно, одним из сильнейших выразительных средств в произведениях Джезуальдо становится гармония на основе переменного мажоро-минорного лада с вариантами аккордов-ступеней, использование которой прежде всего в роли колористического средства было необычайным и смелым. Особенно новаторскими явились терцовые и секундовые соединения разных аккордов, красочную смену которых мы наблюдаем в его мадригалах «Перестань причинять досаду, мысль жестокая» и «Умираю несчастный».

В целом, новая образная сфера и ее языковые и композиционные средства – это по существу будущие качества произведений музыкального искусства, гениально предвосхищенные творчеством Джезуальдо.

Сравнительная характеристика жанров сонета, женского портрета и мадригала показывает родственность и даже тождественность их образной сферы, ее значимость в рассматриваемую эпоху и особенности раскрытия в данных видах искусства. Тема возвышенной и одухотворенной любви действительно занимает значительное место в творчестве мастеров искусства Возрождения и естественно, что объектом внимания при этом является женщина. Именно к женщине обращены исповеди-признания поэтов, художников и музыкантов – восторги и радости, томления и сомнения, боль и страдание. Обсуждением данных вопросов художники утверждали жизнь реального человека в обществе и возможность его личного счастья. И если особенности поэтического выражения любовного чувства заключены в выборе слов, выражений и их ритме при передаче правдивости, искренности, глубины исповеди героя, то для художника они связаны с внешним выражением внутреннего мира героини – ее характера и переживания, а для музыканта – с выражением самого процесса переживания, с конкретизацией настроения, его оттенков и изменения чувств.

Библиографический список

1. Белоусова Н. А. Джорджоне. М.: Изобраз. искусство, 1996.
2. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. СПб.: Азбука, 1999.
3. Дживиллегов А. К. Творцы итальянского Возрождения. М.: Торре-Республика, 1998.
4. Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы: Сб. науч. тр. М.: Музыка, 1972. Вып.2.
5. Казарян Н. О мадригалах Джезуальдо // Из истории зарубежной музыки: Сб. науч. тр. М.: Музыка, 1980. Вып. 4.
6. Ливанова Т. История западноевропейской музыки: В 4 т. М.: Музыка, 1983. Т. 1.
7. Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения. М.: Высш. шк., 1996.

Т. В. Калинина

МОДЕЛЬ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ У ДЕТЕЙ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Исторически человечество выработало два способа познания мира: научный и художественный. Эти способы не противоречат друг другу, а лишь отражают разные позиции в методах познания, в определении подходов к структурированию создаваемых в процессе познания образов мира. Обе эти области активности человеческого разума находятся в динамическом равновесии, нарушение которого, как считают ученые, приводит к экологическим конфликтам. Рационально-аналитический подход, господствовавший в сознании человечества многие годы, в настоящее время начинает уступать место развивающимся художественно-интуитивным способам познания. Эта тенденция проявляется прежде всего в возрастающей роли искусства, художественных путей познания и конструирования образа мира. Поэтому неслучайно в современной педагогике проблемы художественного развития ребенка, в том числе развития его художественного восприятия, становятся доминантой педагогического поиска.

В данной работе рассматривается *модель развития художественного восприятия ребенка* от 1 года до 12 лет, построенная на основе освоения